

главным судьей, который и не позволяет жить счастливо во грехе, а единственное преодоление плотского греха – это естественное существование в гармонии с другим человеком. Все социальное здесь – лишь обстоятельства, в которых гармоничным людям легко обрести свое место, а негармоничным – усилить свою дисгармонию. Эти камертоны стоппардовской интерпретации были чутко уловлены и усилены в режиссерских решениях Джо Райта.

Литература

McRum R. Tom Stoppard: ‘Anna Karenina comes to grief because she has fallen in love for the first time’ // *The Guardian*. 2012. 02 Sept. – URL: <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/02/tom-stoppard-anna-karenina-tolstoy> (дата обращения: 12.01.2014).

The WGA West’s Laurel Award recipient talks to THR about wrestling with Leo Tolstoy and winning an Oscar for “Shakespeare in Love.” // *The Hollywood Reporter*. 2013. 15 Febr. – URL: <http://www.hollywoodreporter.com/news/wga-awards-anna-karenina-screenwriter-420819> (дата обращения: 12.01.2014).

Stoppard T. Anna Karenina : Screenplay based on the novel by Leo Tolstoy. – URL: <http://www.focusawards2012.com/scripts/AnnaKarenina.pdf> (дата обращения: 15.11.2013).

А. В. Лашкевич

ГЕРМЕНЕВТИКА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЖАНРА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ МИФОПОЭТИКА АМЕРИКАНСКИХ РОК-БАЛЛАД (ДЖИМ МОРРИСОН И ГРУППА «DOORS»)

В предыдущей работе на эту тему¹ автором был отмечен сложный и противоречивый характер взаимоотношений двух соседствующих культурно-коммуникативных практик (видов искусства) – литературы и музыки. После разрушения их изначального «синкретизма» в пра-культурных архаиках мифа, на протяжении всего исторического «осевого времени», они фактически существуют порознь, сохраняя единство лишь в отдельных жанрах (опера, оперетта, мюзикл) или в низовых, фольклорных областях культуры (частушка, песня, романс). Одновременно можно отметить и их постоянную

1 См.: Лашкевич, А. В. Пауза. Деконструкция конвенций в литературе и музыке // Слово и музыка: материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2008. Вып. 2. С. 12-28.

обоюдную интенцию на сближение и эстетико-поэтическую интеграцию, особенно в периоды культурных кризисов и переломов, когда предшествующая традиция и вербального, и музыкального творчества, ощущая свою истерпанность, испытывают потребность в обновлении, в критической ревизии и переоценке. В качестве примеров достаточно вспомнить романтическую синэстетику йенских романтиков эпохи Великой французской революции¹ или музыкально-поэтические эксперименты авангардистов-модернистов начала XX века².

В современных исследованиях культуры³ проблема отношений музыки и слова сохраняет свою значимость на всех уровнях исследования – онтологическом (история и теория искусств), гносеологическом (изучение и преподавание наук о культуре) и методологическом (формы и способы изучения культурных практик).

В данном проекте герменевтического подступа к проблемам музыкально-поэтической жанрологии и поэтики наиболее предпочтительным представляется сочетание основных идей мифопоэтической эпистемы и постструктуралистских теоретико-методологических моделей изучения текста⁴.

Согласно мифопоэтическим концепциям литературы и культуры⁵, реактуализация идейно-образной и структурно-поэтической памяти происходит в моменты кризиса традиции, на переломе движения социокультурных порядков, когда поиск новых эстетических ориентиров и художественных форм их репрезентации обнаруживает истощение наличной традиции художественного творчества и возникает потребность переосмысления самих основ художественно-творческих практик в соответствии с новыми ценностными ориентирами и эстетико-поэтическими потребностями эпохи. Важнейшим способом эстетико-философской переоценки ценностей и обновления творческой традиции является обращение к истокам и началам художественного

- 1 Шлегель А.В. Лирическое стихотворение – это музыкальное выражение душевных переживаний с помощью языка // Афоризмы. Золотой фонд мудрости М., 2006.
- 2 С. С. Бирюкова, С. Е. Бирюков. Проективные теории русского авангарда: музыкально-поэтический аспект. – URL: http://w3.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1/14_biruk.htm (дата обращения 19. 11.2013).
- 3 Культурная антропология, ксенология, кросс-культурная герменевтика культуры, интертекстуальность/интермедialность и др.
- 4 Герменевтики, рецептивной эстетики, нарратологии, теории дискурса и коммуникации.
- 5 ФрайН. Анатомиякритики. М., 2007; BodkinM. StudiesinType-imagesinPoetry, Religion, andPhilosophy. L., 1951; Денисенко Г. В. Мифопоэтика как эстетическое основание символизма в музыкальном творчестве. М., 2012; Козолупенко Д. П. Анализ мифопоэтического мировосприятия. – URL: <http://www.dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filosofiya/a341.ph> (дата обращения: 20.01.2014); Стародубцева Л. Невозможность возвращения: память и забвение в мифопоэтической топике сознания. – URL: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=1034&pop=1&page=0&Itemid=10 (дата обращения: 20.01.2014).

мышления (мифу и фольклору). На неизбежность и необходимость такого обновляющего «поворота» к архаике культуры как условию возможности дальнейшего развития традиции указал, в частности, и М. Хайдеггер [см.: Хайдеггер].

В эпохи социально-культурных переломов, революций и смены культурных парадигм, в процессе деконструкции наличного эстетического и художественного опыта музыка и слово объединяются, и, через репликацию «синкретизма» забытых форм художественно-эстетического опыта, совместно переосмысливают новые горизонты Бытия и способы художественной рефлексии.

Очередная смена культурной парадигмы в западной традиции в середине XX века начинается как переход от модернизма к постмодернизму. Этот эпохальный переход впервые в истории имел общемировой, кросс-культурный, межнациональный характер: смена парадигмы происходит практически одновременно и во всех культурных сообществах, независимо от их языковой, национально-культурной, этно-конфессиональной и историко-географической специфики. Постмодернизм принципиально заявил о себе как о культуре, не признающей границ и разделов и способной интегрировать любые различия в едином мировом общечеловеческом пространстве и времени.

Если искусство и литература модернизма (1 половина XX века) были, в сущности, рефлексией Своего, интенцией на проникновение в глубины западного культурного сознания как близкого, понятного и доступного взгляду современного художника (поэзия и проза Р. Фроста, Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, музыка А. Шенберга, И. Стравинского, Э. Сати, композиторов Нововенской школы), то культура постмодернизма, в отличие от этого, основывалась на поиске Иного, радикально отличного от Своего, которое должно было быть разрушено и дезавуировано.

Смена культурной парадигмы в западноевропейском сознании в конце 1950-х гг. начинается с сомнения в базовых культурных ценностях. В двухсотлетнем «триумфальном марше гуманизма» как исторически ближайшем опыте западного социально-культурного прогресса (С в о е м) обнаружилась фундаментальная амбивалентность и разрыв между идеалами Свободы, Равенства, Братства и реальными ценностями собственности, семьи, процветания и прогресса (property, privacy, prosperity), охраняемыми сообществом устоявшегося социокультурного порядка (истэблишментом). То, что определялось для западной гуманистической традиции как исконное фундаментальное Свое (т.е. абсолютное, не-обходимое и сверх-ценное) в свете культурного опыта XX века – двух мировых войн и атмосферы «железного занавеса» – предстало как враждебное и чуждое, как плоский, пошлый бездуховный универсум, не готовый и не способный к полноценному диалогу

с инокультурными формами и моделями бытия, языка, культуры, к обеспечению свободной ценностной человеческой деятельности.

Девальвация и переоценка ценностей, истощение/исчерпание творческого потенциала Своего вели к признанию того, что это самое Свое – наличная культурная парадигма – коренится и покоится в Абсурде – гротескном сочетании несочетаемого, основанном на жадности, пошлости, лжи, насилии, обмане, лицемерии и фальши.

Абсурдный характер современного состояния западной культуры был отмечен в середине 1950-х гг. философией экзистенциализма, а свое художественное выражение эти идеи получили в творчестве Ж. П. Сартра, А. Камю, Э. Ионеско, С. Беккета и других авторов позднего модернизма.

Итогом этих сомнений стала философия «Великого отказа, *Thegreatfailure*» (Г. Маркузе, Т. Адорно, «новые левые») и формирование новой субкультуры, не разделяющей ценности «общества всеобщего процветания».

В авангарде этого «бегства от Абсурда (Своего)» оказался и новый «синкретический» дискурс молодежи – рок-музыка и ее поэзия. Завершением первого этапа деконструкции классическо-модернистской парадигмы западной культурной традиции можно считать контркультурные акции и эксцессы социально-протестных движений 1968 года.

Переход к постмодернизму как процесс деконструкции Своего и поиск альтернативы – некоего духовно радикально Иного – начался в середине 1950-х гг. с критических произведений «рассерженных молодых людей (Angry Young Men)». Следующим шагом в сторону от Своего стало движение американских битников и хиппи, подготовивших почву для самого радикального художественного явления новой эпохи – рок-культуры, ее поэзии и музыки. Как пишет Д. Паскаль, «для тинейджера 50-х рок-н-ролл был переворотом буквально во всем: в манере одеваться, говорить, ходить, танцевать, во взглядах на мир, на власти, на родителей. Но самое главное – переворотом во взглядах человека на самого себя. До рок-н-ролла молодые люди в возрасте от 12 до 20 лет представляли собой либо детей-переростков, либо взрослых-недоростков. И те, и другие полностью следовали взглядам родителей. <...>Рок-н-ролл все это смел [Паскаль].

Как представляется, именно в рок-музыкальной субкультуре переход из классическо-модернистской парадигмы в постмодернистскую осуществлялся наиболее бурно и драматично. Западная рок-музыка, параллельно с кино, начала прорывать границы национальных и идеологических традиций и формировать единый мировой рецептивно-эстетический горизонт художественных ценностей и поэтических средств. Этому во многом способствовала родо-жанровая синэстетическая природа рок-музыкального творчества.

С момента своего появления западная рок-музыка выступила как вызов существующей художественной традиции (Своему). Первым актом поэтического несогласия со Своим можно считать композицию Мика Джаггера и группы «Rolling Stones» “I can get no satisfaction”(1965).

*I can't get no satisfaction
I can't get no satisfaction
'Cause I try and I try and I try and I try
I can't get no, I can't get no*

*When I'm drivin' in my car
And that man comes on the radio
And he's tellin' me more and more
About some useless information
Supposed to fire my imagination
I can't get no, oh no no no
Hey heyhey, that's what I say*

*Я не способен испытывать удовольствие.
Не способен испытывать удовольствие...
Пусть я и пробую, и пробую, и пробую.
Я не способен, я не способен...*

*Ну, предположим, веду я автомобиль –
А на радио кто-то бубнит и бубнит,
Опрокидывает на меня ушат
Бесполезной информации,
Которая, мол, должна пробудить во мне интерес...
Я не способен, о, нет, нет, нет, –
Э-ге-гей, вот что я вам скажу¹.*

Если основная философия эпохи формулировалась Гербертом Маркузе в переключке с Миком Джаггером как идея «великого отказа»(the great failure) от ценностей западного истэблшмента, то онтологическую альтернативу традиционному укладу западного бытия, как и сущность рок-протеста против диктата унылого Абсурда Своего, выразила песенка Йэна Дьюри (Ian Dury) «Секс, наркотики и рок-н-ролл (Sex, drugs, and rock-n-roll)» (1977). В дальнейшем этот слоган был буквально реализован в онтологии и поэтике таких направлений мировой рок-культуры как трэш, гранж, панк-рок, рас-тафарианство, рэп, рэйв и хип-хоп.

1 Перевод Psychea. –URL:http://www.amalgama-lab.com/songs/r/rolling_stones/.html(дата обращения 04.12. 2013).

Разделенные в классической эстетике со времен эпохи Возрождения художественные виды и формы (словесность, музыка и театрально-сценическое действие) заново объединились в новом жанре искусства XX века – рок-концерте (шоу), возродившем некоторые архаические и даже пра-культурные формы эстетико-художественной коммуникации.

Так, в фестивальных формах рок-концертов происходит полное слияние в едином творческом акте авторов, исполнителей и реципиентов (публики), что, благодаря современным техническим эффектам (свет, цвет, звук, хореография) создает подчас полную иллюзию воссоздания древней религиозно-мифологической мистерии, в которой кумиры, жрецы, паства и жертвы участвуют как единое творческое сообщество.

В настоящее время рок-культурные действия приобрели статус мировых событий, а их создатели вполне серьезно именуют себя звездами, кумирами, идолами (idols), иконами/символами и избранниками (celebrities)¹. Так в рационально-технологический порядок культуры третьего тысячелетия свободно вторгаются древние, казалось бы, давно пережитые мистические формы отношений человека и мира².

Основанием и истоком новой молодежной субкультуры стал первичный культурный жест – танец. Он же стал и первой жанровой формой рок-дискурса: «Днем рождения танцевального рок-н-ролла считается 12 апреля 1954 года – день, когда Билл Хейли записал знаменитую песню «Rock Around the Clock». В 1955 году на экраны вышел фильм «Blackboard Jungle», в котором во время титров звучала эта песня, и фильм «Rock Around the Clock», в котором наглядно показывались танцы под эту музыку. Собственно, после этого танцы под музыку рок-н-ролл вошли в молодежную моду» [История музыки рок-н-рола].

Новый союз музыки, слова и танца возникал как реакция на абсурд и застой предшествующей традиции. Он должен был стать выходом (экзистенцией) из этого состояния в И н о й культурный хронотоп, к «простым» и честным формам со-общения человека с другими людьми и социальными институтами. Общения, происходящего в полях Свободы, Истины, Добра и Красоты, а не в помпезных хором светской и религиозной культуры. Мировое шествие рок-культуры стартовало в пабах и клубах рабочих окраин как отдых от социально-культурной рутины потребительско-механического Бытия Своей культуры, как перерыв череды монотонных серых будней, просвет Иного в единстве музыки, слова, жеста. Основной этико-эстетической

1 Достаточно привести слоганы поклонников рока типа «Элвис жив», «Цой жив» и т.п.

2 Этот аспект проблемы достаточно полно освещен в работе Оксаны Еремеевой. Мифопоэтика творчества Джима Моррисона. –URL: <http://www.lib.ru/SONGS/doors/mif.txt> (дата обращения 03.12.2013).

рок-альтернативой (= признаком Иного) абсурдистскому Своему стали Простота, Честность, Искренность и Открытость художественного творчества.

Новое поколение реципиентов (публики) привлекал простой, незамысловатый характер нового порядка репрезентации музыкально-поэтических произведений. Вместо огромных эстрадно-симфонических оркестров и джаз-бэндов молодежь увидела и услышала небольшие вокально-инструментальные группы («две гитары, орган, барабан») скромно одетых симпатичных юношей, выросших по соседству и получавших свое музыкальное образование в гаражах и на задних дворах, а не в музыкальных колледжах или консерваториях¹. Главным фактором новизны для этих исполнителей и их публики было использование электроинструментов и звукоусиливающей аппаратуры, создававших небывалые ранее эффекты – тотальную атмосферу организованного звука.

Практикуемый на молодежных дансингах «синкретический» музыкально-поэтический танец «рок-н-ролл», продолжая жестовые традиции «ча-ча-ча» и «буги-вуги», в исполнении новых музыкантов, очень быстро сформировал собственные хореографические жанры – «твист» и «шейк», – которые позднее трансформировались в движения «брейк данса» и «хип-хопа». В дальнейшем танцевально-музыкально-поэтический «синкретизм» субкультуры рок-н-ролла распался, продемонстрировав жанровую дифференциацию, по ходу которой музыкально-поэтический дискурс дистанцировался от изначальной плясовой доминанты.

Жанровый генезис рок-музыкально-поэтического дискурса начинается с поворота к истокам западноевропейского искусства. Исконным жанром рока становится песня (song). Ее фольклорная двухчастная структура – куплет-рефрен – легко укладывалась в ранее сформировавшуюся в рокабилли, кантри и биг-бите музыкальную текстуру 32-х тактового джазового квадрата. Стиховая, равно как и мелодико-гармоническая, простота и даже бедность вокала, в рок-песне с лихвой восполнялась богатством инструментальной сольной импровизации, демонстрирующей индивидуальную личную природную одаренность автора (-ов), которую невозможно получить никаким музыкально-педагогическим образованием.

Один из основателей и патриархов рок-музыкального движения Лу Рид (Low Reed, 1942-2013) так сформулировал музыкальную поэтику ранних рок-песен: «One chord is fine. Two chords are pushing it. Three chords and you're in to jazz»².

1 Исключение составил, пожалуй, только Элтон Джон, выпускник Королевской академии музыки.

2 «Один аккорд прекрасно. Два аккорда – и пошла движуха. Три аккорда – уже джаз» (перевод мой – А.И.). – URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/lou-reed-velvet-underground-leader-and-rock-pioneer-dead-at-71-20131027> (дата обращения 30.11.2013).

Следующей, более сложной формой музыкальной поэтики, стала рок-композиция, словесная идейно-образная и музыкальная структура которой во многом тяготела к джазу.

Технический прогресс в области звукозаписи и формирование музыкальной индустрии повлияли на создание особой жанровой модификации – концептуального рок-альбома¹, который стал не просто коллекцией песен или записью концерта, но и именно жанром, имеющим особую риторико-поэтическую (текстовую) и музыкальную (образно-тематическую, ритмическую и мелодико-гармоническую) организацию.

Жанровым венцом первого этапа рок-музыкальной поэтики можно считать рок-оперу². В ней рок-музыкально-поэтический дискурс фактически покинул область лирического самовыражения личности и сформировал особый эпико-драматический музыкальный нарратив.

Расцвет жанра рок-баллады приходится на начало 1970-х гг. Как представляется, именно балладное творчество американского поэта и рок-исполнителя Джеймса Дугласа (Джима) Моррисона (1943-1971), основателя и лидера группы “Doors”, одного из самых харизматичных фронтменов в истории рок-музыки, достаточно полно реализует переход западной культуры в постмодернистскую культурно-художественную парадигму, концентрируя в жанре рок-баллады античные, средневековые и более поздние реалистические и модернистские традиции.

Смена культурной парадигмы в искусстве всегда происходит как переосмотр жанрового порядка текстов (ре-форма поэтики). Прежняя систематика художественных высказываний предстает как слишком сложная, излишне регламентированная, сковывающая творческую свободу художника и потому не способная вместить новое идейно-образное содержание поэтического познания отношений человека с миром и с самим собой [см.: Кассирер, Бахтин].

Формирование новой системы жанров, в свою очередь, происходит как поиск опыта Иного, отличного от традиции, художественного языка и стиля (поэтического дискурса), в котором тема-рематические связи и структуры произведения функционируют бы более открыто и свободно, что напоминает шлегелевскую характеристику романтической поэзии: «Романтическая поэзия – это прогрессивная универсальная поэзия. Ее назначение заключается не только в том, чтобы снова *объединить все разъединенные жанры* и слить поэзию с философией и риторикой. Она должна также частью смешать, частью соединить поэзию и прозу, гениальность и критику, Kunstpoesie и

1 Елена Савицкая. Концептуальный альбом. –URL:<http://www.gromko.ru/done/showbook/article6283.html>(дата обращения 07. 12. 2013).

2 Рок-опера как новый жанр второй половины XX века. –URL: <http://contrabanda.com.ua/rok-opera-kak-novyy-zhanr-vtoroj-poloviny-xx-veka>(дата обращения 07.12.2013).

Naturpoesie, придавать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу поэтический характер, наполнить и насытить формы искусства самородным познавательным материалом и оживить колебаниями юмора [...] Только романтическая поэзия, подобно эпосу, может быть зеркалом всего окружающего мира, отражением эпохи» [Шлегель].

Миф и фольклор (прочно забытое Свое) в таких поисках и в новом социально-культурном контексте как раз и могут выступить в качестве искомого Иного, который освободит художника от власти традиции и укажет пути обновления не только искусства, но и Бытия.

В западноевропейском раннем Средневековье музыкально-поэтический дискурс как выражение внутренних, духовных переживаний отдельной личности формировалось в трех основных жанрах: канцона/песня (окс. *canso*, итал. *canzona*, фр. *chanson*), романс (*romance*)¹ и баллада (*ballade*)². Все они являлись «синкретическими», музыкально-поэтическими формами. Баллада, к тому же, включала в себя и танцевальный (жестовый) компонент.

В процессе социокультурной стратификации жанров романс «поднимается», становясь частью рыцарской куртуазной лирики, тогда как баллада и песня остаются в фольклоре.

Подлинную революцию в истории жанра баллады произвели западноевропейские романтики. Для В. Скотта, У. Вордсворта и С.Т. Кольриджа, равно как позднее и для В. Гюго баллада, уже эмансипировавшаяся от раннесредневекового танцевального дискурса, стала формой лирического самовыражения сложных философских идей, сохраняющей народные формы стихового выражения.

Со времен романтизма в западноевропейском литературном дискурсе и жанровом сознании балладная форма успешно конкурирует с эпическим диегезисом поэмы, с одной стороны, и лирическим экфразисом песни, с другой. В поэтике балладного повествования легко сочетается фантастическое и бытовое, возвышенное и низменное, идеальное и материальное, «телесный низ» и высоты духа. Баллада легко пересекает установленные традиционной нормативной поэтикой формально-содержательные границы, включая в свою логику-лексическую структуру как «возвышенно-идеализированные» образы, текстурированные в сложной просодии рифмо-ритмической и интонационной структуре стиха, так и вульгарную, площадную и даже ненормативную «прозу» фольклорных побасенок, шуток, дразнилок, притчаний и т.д.

1 В русской литературоведческой традиции – «средневековый рыцарский роман».

2 От ст.-прованс. *ballada* «стих для танца», из вульг. лат. *ballare* «танцевать», из лат. *ballare* «плясать, танцевать»; восходит к др.-греч. βάλλω «бросать, кидать», далее из праиндоевр. *gʷel- «бросать, достигать»).

При всей своей «легкости» и формальной простоте, балладный жанр легко может вместить сложное философское экзистенциальное идейно-образное содержание, коллизию любви и смерти. Так, творчество Джима Моррисона показывает, что природа рок-музыкального творчества есть лирическое самовыражение коллективно-творящей личности. Это не социально-культурный протест против чего-либо, а романтическое творчество/созидание идеального на месте реального, создание художественного вымысла, который должен заместить собой действительное положение вещей, так же как в мифе при помощи метафоры символ замещает собой реальность. Фикционально-поэтическая мифологема уводит рок-поэта от Своего и погружает его и слушателей в хронотоп Иного.

В жанрово-структурном отношении мифопоэтика рока есть возвращение архаической синэстетики в современную культурную действительность. Рок-поэт возвращает слову его древнейшее значение (ὁ ποιητής) – творец, созидатель, поскольку в одном лице сочетаются автор слов, композитор-сочинитель, музыкант-исполнитель, и, одновременно также и актер, лицедействующий на сцене.

В отличие от классического лирического поэта, рок-поэт функционирует не в одиночку, а действует/творит в группе ближайших единомышленников, приглашая в нее всех и адресуя свой интимно-лирический экфрасис не только и не столько Своим, но и самой широкой публике (в пределе – всему человечеству).

Рок-музыкальное творчество с самого начала позиционировало себя как вызов классическо-модернистской художественной традиции. Природа рок-музыкального творчества есть романтическое творчество/созидание идеального на месте реального, создание художественного вымысла, который должен заместить собой действительное положение вещей, так же как в мифе при помощи метафоры символ замещает собой реальность. Фикционально-поэтическая мифологема в роке создается путем смещения классических форм лирического самовыражения в область архаической фольклорно-мифологической пра-поэтики.

Так, базовой риторической фигурой в интимно-исповедальной мифопоэтике рока становится автоглосса¹ – неопределенно-личное позиционирование говорящего (автора). При этом лирический автор-повествователь избегает конкретного обозначения своего места в коммуникативном акте. Личные местоимения – «я», «ты», «мы», «они» – в структуре рок-поэтического сочинения редко имеют конкретную привязку к определенному историческому месту и времени. Гораздо чаще авторизуется и держит речь некий общий

1 От др. греч. слов αὐτός – сам, само- и γλῶσσα – язык, речь. Автоглосса – самосказание, слово о себе.

субъект, человек вообще, существующий в абстрактно-идеальном Инобытии, который видит Свое сущее извне, не отрицая, но и не принимая его. Такая позиция вневременного и беспространственного существа – Гения (genius) – позволяет рок-автору легко перемещаться по миру, меняя эпохи и страны, выходить (экзистировать) из любого конкретного бытия к любому сущему, как о том свидетельствует «L.America»¹ – баллада группы «Doors»:

*cold treatment of our empress
lamerica
the Transient Universe
lamerica
instant communion and communication
lamerica
emeralds in glass
lamerica
searchlights at twi-light
lamerica
stoned streets in the pale dawn
lamerica
robed in exile
lamerica
swift beat of a proud heart
lamerica
eyes like twenty
lamerica
swift dream
lamerica
frozen heart [The Poetry of Jim Morrison].*

*холодный прием нашей императрицы
проходная Вселенной
вечное общение исообщение
изумруды в стеклах
полицейские фонарики в сумраке
каменные улицы и бледный рассвет
ограбленныебеженцы
перебоигордогосердца
глазаполтиннику*

1 Это, собственно, Л. Эй (L.A. = LosAngeles) Америка, т.е. Америка, сконцентрированная в родном городе Моррисона – Лос-Анджелесе, Городе ангелов. Это вся огромная страна, живущая в одном мегаполисе и составляющая вселенную человечества со всеми ее странностями.

*подбитая мечта
замороженного сердца¹.*

В хронотопе баллады слышен доносящийся из ниоткуда одинокий голос поэта, наблюдающего столпотворение мира из своего вечно Иного «там» (Везде и Нигде). На месте покинутого рок-поэтом родного города (исконного Своего) возникает некая дистопия (dystopia), воображаемое место (Иное), которого в действительности нет, а значит, в нем возможно все то, чего нет в этом (Своем) мире-топосе, в том числе и абсолютная свобода Поэта:

*Moment of inner freedom
when the mind is opened and the
infinite universe revealed
& the soul is left to wander
dazed & confus'd searching
here & there for teachers & friends
I can make myself invisible or small.
I can become gigantic & reach the
farthest things. I can change
the course of nature.
I can place myself anywhere in
space or time.
I can summon the dead.
I can perceive events on other worlds,
in my deepest inner mind,
& in the minds of others [The Poetry of Jim Morrison]*

*миг внутренней свободы
когда открыт мой дух
в бесконечность вселенной
и душа парит свободно,
учась и дружа
я могу стать невидимым
или всевидящим гигантом
могу изменить ход природы
я могу располагаться где угодно
в пространстве и времени
я могу призвать мертвых
и чувствовать происходящее в других мирах
в глубинах моего внутреннего мира
и в душах других.*

1 Подстрочный перевод здесь и далее, кроме отмеченных особо, мой – А.Л.

В какой-то мере все это можно рассматривать как очередное возрождение романтического идеализма, но, в отличие от поэтов эпохи Великой французской революции, рок-поэты и философы 1960-х прекрасно понимают, что идеалы Свободы, Равенства, Братства не могут реализоваться в атмосфере всеобщего абсурда, лжи, лицемерия и погони за материальным благополучием. Поэтому их поэзия ищет хронотоп Иного за пределами Своего пространства/времени – современной западной культурной парадигмы. Общеизвестно увлечение западноевропейских, американских и даже российских рок-музыкантов практиками восточного мироощущения – индуизмом, буддизмом, дзен-буддизмом и нехристианскими гностическими опытами типа каббалы.

В мифопоэтике рок-композиций это увлечение Иным проявилось не только на уровне образов, но и в текстах повествовательного хронотопа:

*Это перекрёсток
место, где собираются духи
которые нашёптывают в уши путников
то, что навеивает раздумья о судьбе
Путешественник поёт:
Я опять зову тёмных
невидимых кровавых богов.*

*– Почему ты нас окликаешь?
Ты знаешь, чего мы стоим.
Наша цена постоянна всегда.
Только смерть позволит тебе освободить свою
жизнь от судьбины. Спеши.*

*Если бы мне было дозволено снова увидеть
вас, поговорить с вами, прогуляться в вашей компании,
отведать хорошего пивка
бесед с вами, я, думается, смог бы*

*спасти свою уже пропащую душу.
Выхлопотать отсрочку.
Своровать золото, словно
разбойник, а затем возвратиться
в лагерь со славой прошлых лет [ThePoetryofJimMorrison].*

Моррисон – поэт, синкретично отразивший характерные для своего времени творческие искания в контексте мистической литературной (У. Блейк,

романтики, неоромантики, символисты и др.) и фольклорно-архаической традиции (индейские мифы). Двойственное пространство (топос, τόπος – место) художественного мира Моррисона представляет собой, с одной стороны, окружающие поэта реалии современной американской цивилизации, а с другой – ирреальный, фантазмагоричный, галлюциногенный мир, изобилующий красками, звуками, образами. Это «тайные уголки» авторского сознания. Обыденный окружающий мир Своего начинает трансформироваться и приобретать черты фантастического Иного:

*Появление дьявола
На венецианском канале
Бежав, я видел Сатану
Или Сатира, шедшего рядом
Со мной, плотную тень
Моих тайных мыслей.
Бегающую, Знающую.*

Кинорежиссер по образованию, Моррисон в своих рок-балладах постоянно сравнивает мир с кинофильмом – мнимой реальностью, дающей лишь субъективный зрительный образ. Фантастическое заменяет собой реальное, в то время как реальность уходит в разряд фантазий. Для поэта фантазмагория Иного становится реальнее Своего – объективное пространство расплывчато, призрачно, неустойчиво:

*«Этот дом горит? Пусть так.
Мир – фильм, который устроили люди.
Дым стелется сквозь те залы»...*

Мотив бегства от Своего в Иное иллюстрируют и следующие строки:

*Брось гнилые города
Своего отца,
Брось ядовитые колодцы
И стоящие в крови улицы,
Войди в ласковый лес.*

Уйти в «ласковый лес», забыть «тусклые фонари» – постоянное стремление Моррисона. Духовный гнет своей цивилизации побуждает поэта к бегству в Инобытие, которое становится сквозным и сюжетообразующим элементом поэтики: «Город – это кольцо, часто физическое, и всегда – психическое <...> Кольцо смерти – секс в его середине. Иди на окраину – там живет изощренный порок и детская проституция. В кольце грязи, которое всегда окружает светлый деловой район, идет единственно реальная жизнь толпы, жизнь улицы, ночная жизнь...».

При описании фантастической реальности в стихотворениях Моррисона провозглашается мысль об утерянных духовных ценностях. Он наделяет конкретное, синхронное время (хронос, Χρόνος) той же неустойчивостью, что и зыбкое фикциональное пространство: «Современная жизнь – путешествие автостопом. Пассажиры меняются на пыльных сидениях и переходят из машины в машину...».

Как только дело касается вневременного контекста Иного, поэт начинает видеть прошлое как утраченный идеал, который уродливо отражается в настоящем: «Больше нет веселящих – одержимые. Разделение людей на актеров и зрителей – центральное явление нашей эпохи <...> Нам достаточно «данности» чувственного восприятия. Из безумцев, пляшущих на склонах, мы превратились в два глаза, вглядывающихся во тьму».

Развивая мотив «пляшущих на склонах безумцев», Моррисон постоянно апеллирует в своих стихах к некой мифологической общности; он все время употребляет форму множественного числа, говорит «мы» вместо «я», обращается к воображаемому собеседнику, тем самым привнося новое понимание образа поэта и беря на себя функции проводника, посредника между поту- и посюсторонним миром, роль шамана¹: «Я – проводник в лабиринт, Повелитель таинственной башни...».

Бегство в «золотой век», в мир предков, воспринимается как единственно возможный путь к спасению. Время (текущий, неумолимый Хронос) воспринимается мифологически, неподвижно [см.: Элиаде].

Видоизменяя дионисийскую концепцию Ницше, Моррисон в своих балладах использует шаманскую традицию как более древнюю схему коллективного погружения в неведомое Иное. Античный дионисийский обряд предполагает всего лишь празднование и поклонение богам, в то время как шаманизм реализует прямое непосредственное общение с ними. Синтез архаических – дионисийской и шаманской – традиций рождает новую, лично моррисоновскую концепцию хронотопа, коммерчески эксплуатируемую в дальнейшем в массовой культуре. Пытаясь реализовать философские идеи сценически, он параллельно воплощает их в стихах:

*Братья и сестры из бледного леса,
О Дети Ночей,
Кто среди вас побежит на охоту?
Сейчас ночь подходит с ее пурпурным легионом.
Ступайте же к своим шатрам и снам,
Завтра мы входим в город моего рождения,
Я хочу быть готовым.*

1 19 См.: Еремеева О. Мифопоэтика творчества Джима Моррисона. –URL:<http://www.lib.ru/SONGS/doors/mif.txt> (дата обращения: 03. 12.2013).

Рок-музыкальная мифопоэтика баллад Джима Моррисона – это не простой уход в экзотику, это именно обращение к истокам, в «город рождения», к «пляшущим дикарям», к «грекам, празднующим козлоногого бога» (Ф.Ницше). Мифопоэтика – это выход, бегство (экзистенция) по времени в прошлое, назад от современности (модерна), от Своего как абсурдного порядка лжи, обмана, лицемерия и фальши, к хронотопам Иного как бытия, основанного на идеалах личной творческой свободы, честности, искренности и простоты человеческих отношений.

В заключении отметим, что герменевтический междисциплинарный подход к жанровой поэтике музыкально-поэтических произведений позволяет выйти к новым горизонтам понимания смыслов бытийного контекста, увидеть и зафиксировать закономерности исторического формирования взаимоотношений музыки и слова в культуре эпохи, а также интертекстуальные и интермедальные связи между различными культурно-историческими феноменами и эпохами.

Литература

Джим Моррисон. Из стихотворений 1966-1971 года. – URL: (дата обращения: 20.01.2014).

Баллада о Робин Гуде. – URL:<http://robinhood11.narod.ru/rasskaz/ballad7.htm> (дата обращения 07. 12. 2013).

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века. М., 1997.

Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.

История музыки рок-н-ролла. –URL: (датаобращения 30. 11. 2013).

Ищенко Е. Н. Современная эпистемология и гуманитарное познание: Монография. Воронеж, 2003.

Кассирер Э. Философия символических форм. Язык. Т. 1. М., 2011.

Культура«Пост»как диалог культур и цивилизаций / Ред. М.К. Попова и В.В. Струков. Воронеж, 2005.

Лашкевич А. В. Рецептивно-герменевтический подход в литературоведении. Очерки истории, теории и методологии. Ижевск,1994.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

Паскаль Д. Иллюстрированная история Рок-музыки. Рок-н-Ролл – бунт подрастающего поколения. – URL:http://www.altmusic.ru/genre/PascallRockMusicHistory_1.html (датаобращения 30.01.2013).

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. /Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2008.

Рок-культура и ее история. – URL: http://dogma.lviv.ua/read/rock_culture/ (дата обращения: 20.01.2014).

Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М., 1989.

Топоров В. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Часть 1. М., 1993.

Фрай Н. Анатомия критики. М., 2007.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. – URL: http://www.gumer.info/bgoslov_Buks/Philos/Heidegg/Ist_index.php (дата обращения 01. 12.2013).

Шлегель Ф. Из «Атенийских фрагментов». – URL: smalt.karelia.ru/~filolog/lit/schleatf.pdf (дата обращения 04.12. 2013).

Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1994.

Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991.

The Poetry of Jim Morrison. – URL: <http://www.huddersfield1.co.uk/poetry/morrisonpoetry.htm> (дата обращения: 20.01.2014).

Б. М. Проскурнин

ДЖОРДЖ ЭЛИОТ И ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Трагедия – жанр, который всегда интересовал Джордж Элиот (*George Eliot*, 1819-1880) как читателя. В мировой «элиотиане» хорошо известно, как любила писательница и с удовольствием читала в переводах и на древнегреческом языке произведения некоторых признанных классиков жанра, отдавая предпочтение Софоклу – своему любимому древнегреческому драматургу. По свидетельству современников, она не раз перечитывала «Эстетику» Аристотеля и в частности – разделы о жанре трагедии [см.: Mansell]. Хотя, утверждают исследователи [см.: Oxford Reader's Companion to George Eliot, 435-436], ее понятие трагического все же ближе к трактовке Гегеля, чем к концепции древнегреческого философа. Как пишет английский литературовед Питер Ковени в «Предисловии» к изданию романа «Феликс Холт, радикал» 1987 г., начиная с февраля и вплоть до сентября 1865 г., Джордж Элиот усиленно читала и «Поэтику» Аристотеля, и Эсхила (его «Орестею», «Прометея прикованного», «Агамемнона»). А это было время подготовки и начало создания романа «Феликс Холт, радикал» (*Felix Holt, the Radical*; 1866) [см. Eliot 1987, 37].

Пожалуй, наиболее важен тот факт, что жанр трагедии весьма активно «присутствует» в художественном творчестве Дж. Элиот, т. е. интертекстуальные связи с ним ощутимы как на уровне формы, так и на уровне содержания